

Az analízis szerepe az interpretációban (J. S. Bach c-moll Prelúdium BWV 1011)

Simon Bence

Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar

klasszikus ütőhangszerművész MA I. évfolyam

dr. Szabó István főiskolai docens

Bevezetés

A barokk interpretáció vizsgálata nem újszerű kezdeményezés. Nyugat-Európában már az 1950-es évek óta foglalkoztatja a szakmabelieket, de már Magyarországon is több mint 25 éve elérhetőek a témában született alapvető fontosságú írások. Emiatt általánosan elterjedt az a nézet, hogy a barokk zenéről már nem lehet újat mondani. Alapvetően egyet tudok érteni a nézettel, és az én dolgozatom sem valami friss felfedezéssel foglalkozik, ami új megvilágításba helyezi az egész régizenét. Ezzel szemben a célom inkább az, hogy a meglévő és rendelkezésre álló információkból állítsak össze egy olyan rendszert, ami végeredményben más - reményeim szerint jobb - útra tereli az egész játékot.

Az interpretáció kialakítását véleményem szerint két fázisra kell osztani, melyek mindegyike elengedhetetlen a hiteles és magas színvonalú produkcióhoz.

Az első fázis során meghatározzuk a darab alapvető sajátosságait - ez szolgál majd a szakmai hitelesség alapjául -, majd a második fázisban ehhez képest azonosítjuk a megszokottól eltérő dolgokat, szabálytalanságokat, amik pedig az izgalom forrásai, a figyelem fenntartását biztosítják.

A darab alapvető sajátosságai közé tartozik az ütemmutató, a hozzá tartozó súlyrend, a hangnem, a karakter, a leggyakoribb ritmusértékek, ritmusfordulatok, a leggyakoribb lépések, hangközök. Először ezeket kell letisztázni, rendbe tenni.

Ezután – és csakis ezután – jöhet a következő lépés, az eltérések felderítése. A második fázis során megkeresünk minden súlyrendi eltolódást, modulációt, hangnemi kitérést, ritka vagy szokatlan ritmust, hangközt, lépést vagy akkordot. Ezek szolgálnak majd az izgalmasság alapjául.

A két lépcső egyikének hiánya komoly hiányosságokhoz vezethet. Az első lépcső kihagyása szakmailag hiteltelenné teszi az előadást, míg a második lépcső kihagyása vezet a szabályos, de unalmas játékhoz.

Előadásomhoz maga a marimba, mint hangszer csak eszköz lesz. Azért nem térek ki a marimbával kapcsolatos szakmai dolgokra, mert sokkal fontosabbnak tartom, hogy a mögöttes gondolkodás jó legyen. És ebben talán a más hangszereknek is segítséget tudok nyújtani: a tapasztalatom ugyanis az, hogy az ember sokszor a kezével küzd, ott keresi a bajt, aztán kiderül - vagy még ki sem derül - hogy fejben van a gond. Általánosságban tehát bátran kijelenthetem: ha az embernek van egy tisztán zenei koncepciója, célja, gondolata a fejében, akkor előbb-vagy utóbb meg fogja találni az ennek a kifejezéséhez szükséges eszközöket is.

Most az előbbieken felvázolt rendszert fogom megmutatni a gyakorlatban J. S. Bach c-moll prelúdiumán keresztül.

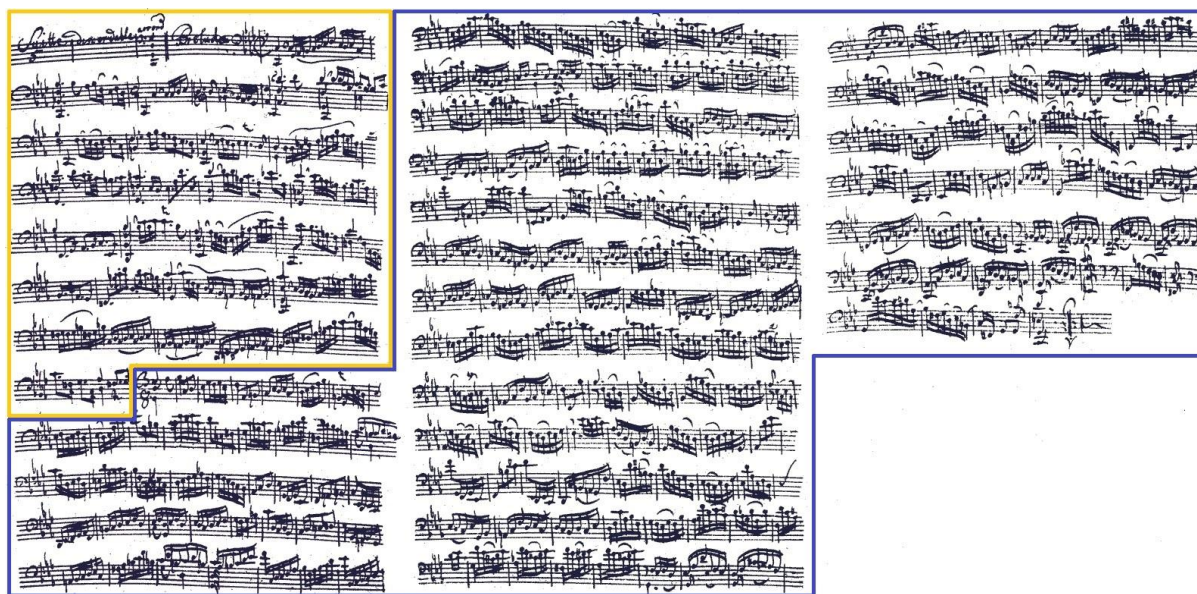
Analízis

Első benyomás

Első lépésként kirakjuk magunk elé az egész kottát, hogy a maga teljességében tudjuk áttekinteni a művet és később a nagytól haladhatunk a kicsi felé.

Amellett, hogy úgy tekintünk a műre, mintha először látnánk, bizonyos dolgok miatt muszáj legalább a hangok ismeretét feltételeznünk.

Az első benyomások a döntőek, figyeljük meg, mi az a dolog, ami a legszembetűnőbb. A legszembetűnőbb dolog véleményem szerint az, hogy két nagy, eltérő anyagú részből áll (**1. ábra**). Van egy szabálytalan, improvizatívnak tűnő és egy következetesebb, határozott ritmikájú anyag. Ez egyébként a zenében járatos ember fejében már egy „prelúdium és fuga”-szerű alkotást sejtet.



1. ábra: a két nagy rész

Első rész

Első fázis

A fent leírt rendszer alapján az első fázis során megállapítjuk az adott rész alapvető sajátosságait.

Az ütemmutató 2/2. Ez papíron elég egyszerű súlyrendet feltételez, egy erős, súlyos 1-et és egy gyenge, súlytalan 2-öt. Az eltérések taglalásánál fogok rá kitérni, hogy vajon ez tényleg ilyen egyszerű-e valójában vagy sem.

Itt érdemes kitérni arra, hogy a szerzők milyen eszközöket használtak és használnak az előadó pszichológiai befolyásolására. Arról van szó, hogy az ember első ránézésre joggal teszi fel a kérdést: miért nem 4/4-ben írta le Bach? Ennek a vizsgálatához meg kell néznünk, hogy mi változna, ha 4/4-ben lenne leírva. A legszembeötlőbb különbség, hogy míg a 4/4-es ütemben két erős karakterű ütés van, a 2/2-ben csak egy, még hozzá az ütemegy. Ez számomra azt üzeni, hogy az ütemegyek - ahol nem ritkán akkord szólal meg, tehát tágabban értelmezve akár a harmóniaritmusra is gondolhatunk - a fontosak és az összes többi futam, figura vagy díszítőelem csak a fontos hangok összekötésére szolgál.

Az alaphangnem c-moll, ehhez fogunk viszonyítani minden hangnemi kitérést és modulációt a második fázis során.

Karakterként a két nagy rész egymáshoz viszonyított sajátosságai miatt az improvizatív, spontán, szabálytalan tulajdonságokat tudom hozzárendelni, ami alapból feltételez egy fajta tempóbeli szabadságot is. Illetve itt is segít az, ha a szabadságot és a harmóniaritmust összekapcsoljuk. Ha tisztában vagyunk a darab akkordikus felépítésével, bátrabban játszhatunk az idővel és nem kell attól félnünk, hogy hiteltelen vagy szakmaiatlan lesz az előadás.

A leggyakoribb ritmusértékek tárgyalásánál ütközünk az első kisebb problémába. Első látásra nincsenek leggyakoribb figurák, csak egy spontán, improvizatív anyag áll előttünk. Mivel gyakorlatilag nincs ritmikai kohéziós erős, ez alapvetően azt vetíti előre, hogy fontos lesz a darab akkordikus felépítése, a harmóniaritmus, és a rész gyakorlatilag nem más, mint akkordok egymás után, körülírva ilyen-olyan díszítésekkel.

Ám ha kicsit kitartóbbak vagyunk, és nem állunk meg az első benyomásnál, hanem végignézzük az egyes ütemeket, akkor azért találunk analóg helyeket.

Az első ütemben található ritmusfordulat többször is szerepel. Ez már önmagában tagolja a részt, ez az első kapaszkodónk.

A második legszembetűnőbb dolog, hogy viszonylag gyakoriak a nyújtott ritmusok. A nyújtott ritmus nagyon szélsőséges módon szemlélve kétféleképpen kerülhet megvalósításra: pajkosan, táncosan, vagy komolyan, feszültséggel teli módon.

Jelzésértékű még az is, hogy az első nagy rész vége felé - még az ütemmutató-váltás előtt - folyamatos tizenhatodokká sűrűsödik az anyag. Ez gyakorlatilag kadencia-szerű befejezést biztosít az első nagy résznek.

A leggyakoribb hangközlépések és akkordok vizsgálatához nem szükséges a konkrét zenei szöveget áttekintenünk. Itt nyugodtan lehet általánosságokban gondolkodni: a legegyszerűbb formák a szekund-terclépések, skálamenetek, hármashangzat-felbontások, akkordok terén

pedig a hármashangzatok különböző fordításai. Ha ezekhez képest jelöljük az eltéréseket, rögtön kirajzolódik egy újabb kép, a sokadik segítségként, amit a darab interpretálásához kapunk.

A módosított hangok megjelenéseire is az előző bekezdésben írtak érvényesek, alapvetőnek tekinthetjük az alaphangnem előjegyzését és a vezető hangot (moll tételről lévén szó), viszont minden módosító jel, ami nem a fentiekre vonatkozik, fontos helyet jelöl. Erre részleteiben a hangnemterv végigvezetésénél és az eltérések vizsgálatánál fogok kitérni.

Meghatároztuk tehát a mű bázisát, következhet a második fázis, az eltérések azonosítása.

Második fázis

Az ütemmutatóban mutatózó eltéréseket a különböző hosszúságú frázisokban érzékeljük. Gyakori, hogy a második, súlytalan ütésen indul újabb mondat vagy mondatfoszlány, ezeket azonban az új indítás tudatosítása mellett felütésként kell kezelnünk (**2. ábra**). Ehhez egy jó módszer, ha saját magunknak vezényelünk, és arra énekeljük rá a tárgyalt rész hangjait. Itt tudok visszautalni a bevezetőben leírtakra: ha a gondolkodás rendben van, az eszközöket már nem olyan nehéz megtalálni.



2. ábra: példa a súlytalan helyen történő indításra

A hangnemhez tartozó változások első tünetei nyilván a módosított hangok, hangnemi kitérések lesznek. Az első résszel kapcsolatban megállapított kísérletező jelleget támasztják alá a hangnemi kilengések is. Konkrét, szabályos modulációt az egész első részben nem találunk. Azonban vannak azért többé-kevésbé határozottan elkülöníthető területek, ezek azonban olyan leheletfinoman vannak egymásba ágyazva, hogy ez újfent egy dolgot üzen: nem szabad nagyon tördelni, legyen egy természetes folyása az egész résznek.

A hangközlépések vizsgálatánál arra érdemes figyelni, hogy hol tapasztalunk szűk, gazdaságos mozgás és hol kezdenek növekedni a lépések, ezzel feszültséget generálva. Az első három sorban kis mozgásokat látunk, aztán a negyedik sor tágabb, az ötödik sor eleje újra szűk, az ötödik sor vége-hatodik sor eleje újra tág, aztán az egész beletorkollik a szűk folyamatos tizenhatod-mozgásba.

Bár Bach általában nem írt dinamikát a kottáiba (a korabeli játékosoknak ugyanis egyértelmű volt, hogy mit hogyan kell megszólaltatni), azt gondolom, ezeknél a részeknél célszerű a fent megfigyelt jelenségeket dinamikával és dramaturgiával is alátámasztani. Nem öncélú dologról van szó, pont akkor dolgoznánk a zene ellen, ha egységes mezzofortéban játszanánk mindent és nem mutatnánk meg a darab különböző hangulatait és árnyalatait. A hangközök példájával ezt kiválóan lehet szemléltetni.

A ritmusértékek tárgyalásánál két jelenségre szeretnék rávilágítani, és ez is összefügg az előbb elhangzottakkal.

A negyedek interpretálása történhet nyugodt, békés vagy feszültséggel teli, drámai módon. Ez két dologtól függ: hogy milyen dramaturgiájú résznél vagyunk és hogy adott frázison belül hol vagyunk.

Jó példa erre az 2. sor 2. üteme és az 5. sor 4. üteme. Az elsőként említett példa egy frázis lekerekítése, ezért szólal meg nyugodtan, míg a másik helyen pont egy frázis csúcspontján, kellős közepén járunk, ezért szólal meg az a két hang feszültséggel teli módon. (3. ábra)

A nyújtott ritmusoknál is hasonló dolgot figyelhetünk meg. A negyedik sorban a hangközök feszültsége miatt feszült módon szólaltatom meg a kis nyújtottakat, míg az ötödik sor elején, ahol szűk mozgást tapasztalunk, játékosabban, puhábban, hangszínt váltva.



3. ábra: az interpretáció megváltoztatása a zenei közeg figyelembevételével

A különleges jelenségek címszó alatt tárgyalok minden olyan jelenséget, amely nem volt beillesztető a fenti kategóriákba, azonban alapvető fontosságú, hogy szót ejtsék róluk.

Fontos megfigyelés, hogy az első kilenc ütemben hétszer konzekvensen megszólal a nagy C hang. Az első oldal negyedik sorában továbbá találunk négy analóg ütemet, amik egy váz ritmus feldíszített verziói. A hangközlépésekről tapasztaltakat és ezt a négy ütemes analógiát összerakva, azt kapjuk eredményül, hogy ez egy folyamat, ha úgy tetszik egy fennsík, ahol folyamatosan feszülten kell játszani.

Második rész

Első fázis

Az első részhez hasonlóan itt is a fent leírt rendszer alapján állapítjuk meg az adott rész alapvető sajátosságait.

Az ütemmutató 3/8. Az ehhez tartozó legalapvetőbb súlyrend az erős – gyengébb – leggyengébb. Azonban én a táncosság és a folytonosság miatt szeretek úgy gondolni a harmadik nyolcadra, mint ugródeszkára a következő ütemhez. Ez viszont valamelyest a súlyrendet is árnyalja: erős – gyenge – kevésbé erős.

A karakter a hármasság miatt táncos, könnyed. A hármasság alapvetően nem feltétlenül utal könnyedségre, ha pl. $\frac{3}{4}$ vagy $\frac{3}{2}$ lenne, az teljesen mást jelentene, de a $\frac{3}{8}$ -nál meglehetősen biztosan kijelenthetjük, hogy ez valami könnyedebb karakter.

A leggyakoribb ritmusértékek megfigyelésénél nagyon szembetűnő, hogy a rész nagy hányada tizenhatodokban mozog. Ezzel kontrasztba állítva jelennek meg különböző helyeken nyolcados területek.

Az első nagy rész vizsgálatakor azt írtam, hogy a leggyakoribb hangközlépések és akkordok vizsgálatához nem szükséges a konkrét zenei szöveget áttekintenünk. Abban a változatos zenei közegben ez teljesen helytálló volt, ám itt nyugodtan lehet konkrétumokban gondolkodni. Első ránézésre nagyon szűk, gazdaságos mozgást látunk, sokszor skálamenetekkel, egyszerű, kis lépésekkel.

Második fázis

Ha tényleg teljesen őszintén úgy akarom elemezni ezt a részt is, mintha először látnám, akkor be kell ismernem, hogy a 3/8-os részben mutatkozó eltéréseket első ránézésre nem olyan könnyű érzékelni, mint a bevezető 4/4-es részben.

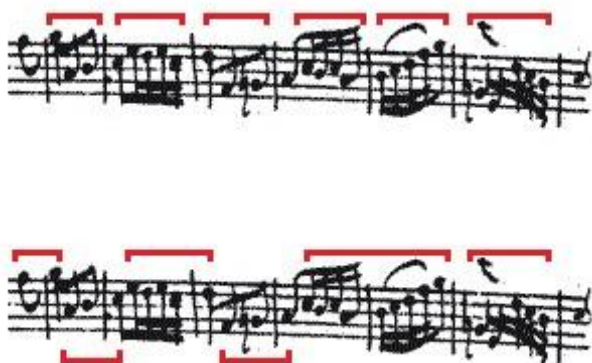
A fenti alapvető sajátosságok közül talán a legegyszerűbb, ha ennek a résznek a szövetét kezdjük el vizsgálni, mert ez az első igazi kapaszkodónk. Azt már az első fázis során rögzítettük, hogy túlnyomó részt tizenhatodokból áll és ezt a szövetet szakítják meg a nyolcados területek.

A nyolcados területek vizsgálatakor kiderül, hogy fugato-szerű imitációs szerkezetről van szó. Tehát a nyolcados területek tartalmazzák a témás szakaszokat, ám attól, hogy megtaláltuk a témákat, még nincs garancia arra, hogy esetleg nincs elrejtve valami a tizenhatodos

területekben. A most felderített információk alapján viszont módosítani kell az eredeti haladási terven, ugyanis egy imitációs szerkezetet a legkézenfekvőbb témás és közjáték szakaszok mentén értelmezni és elemezni.

Először tehát a téma kerül kivesézésre. Ha jól megfigyeljük a témát, kiderül, hogy valójában több szólamról van benne szó. A legalapvetőbb dallamvezetési lépés a szekund, a skálamenet, és itt elég szembeötlő, hogy kis motívumok szólalnak meg egymástól terc-kvárt-kvint-szext távolságban. Nagyon fontos, hogy felismerjük az ilyen helyeket, mert ennek az új információnak kihatása van a darab végső megszólalására. Ha ugyanis egyetlen dallamként játszánánk az egészet, akkor pont a lényeg maradna ki belőle, ugyanis érintetlen, szabályos és azt gondolom, unalmas maradna a súlyrend. Ha azonban megnézzük és komolyan vesszük az egymástól bizonyos távolságban megszólaló motívumokat, akkor máris egy olyan játékba csöppenünk, melynek lényege, hogy biztos és bizonytalan szakaszok váltogatják egymást, aszerint, hogy a motívum indulások, a súlyok valóban súlyos ütésre esnek-e vagy a szabályokat megbontva eltolásokat eredményeznek. (4. ábra)

A másik ütemmutatóval kapcsolatos változást kicsit mélyrehatóbb átnézés után észleljük, viszonylag sok hemiolával találkozunk, ami ez esetben annyit jelent, hogy két 3/8-os ütemből csinál a szerző egy nagy $\frac{3}{4}$ -et. Ezek a pontok is már előre sejthető, hogy fontos helyeket, sarokpontokat jelölnek.



4. ábra: a téma kétféle felfogási lehetősége

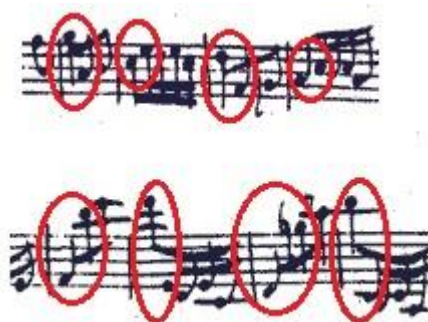
Az első nagy résznél rögzítettük, hogy a karakterben nincs változás, mert nem lép ki az improvizatív keretek közül. A második nagy rész esetében sem feltétlenül kell kitérést keresnünk a táncos karakterből, azonban a hangnemterv és a motivika együtt meghatároz egy bizonyos területet, ahol kicsit ha nem is kitér az eredeti karakterből, de mindenképp kicsit homályosabbra, tapogatózóbbra színezi azt. Ez alatt azt értem, hogy amikor a legtávolabb,

legmélyebben vagyunk, és a legtávolabban nem jelenik meg a téma, akkor lehet kicsit változtatni a hangvételen, lehet puhább, akár improvizatívabb kicsit.

A leggyakoribb ritmusértékeket már említettük, azonban van egy hely, ahol harminckettedeket használ a szerző, ez nagyon fontos hely, azt jelzi, hogy már nem tudja hova fokozni, közeledik a tétel vége.

A leggyakoribb hangközlépések a kis lépések, de mivel a motívumok végig mindig így épülnek fel, ez esetben a motívumok megszólalása közti távolságot kell vizsgálnunk. Ahogy egyre nő a távolság, a feszültség is növekszik. Érdekes megfigyelni, ahogy az egymásnak válaszoló motívumok egyre távolabb kerülnek egymástól. (5. ábra)

Ha már a motívika szóba kerül, fontos hely, ahol a téma eredeti magasságban, pontosan úgy szólal meg, ahogy először hallottuk, nyilván csak a továbbmenetel más belőle.



5. ábra: a motívumok közti távolság növekedése

A két rész kapcsolata

A két rész külön tárgyalásán túl érdekes még a két rész kapcsolata is, ugyanis itt is különleges jelenséggel találkozunk: az első rész végén szabályos, három funkciós zárlattal érkezünk meg g-mollba, azonban a következő rész, mintha mi se történt volna, c-mollban megy tovább. A g-t lá-ból mi-vé értelmezi át a szerző. A leírásban való folytonosság és ez a hangnemi trükk számomra egyet üzen: nem szabad túl komolyan venni a zárlatot. A játékmódnak világosan jeleznie kell, hogy megállóról van ugyan szó, de ez korántsem a végállomás.

Az analízis és az interpretáció kapcsolata

Most, hogy ízekre szedtük a művet, elérkeztünk a dolgozat legfontosabb pontjához. Ez az a lépcső, ami nélkül az egész eddigi munka semmit sem ér.

Ugyanis az a tapasztalatom – a saját játékból is –, hogy minél több információ birtokába jutunk, annál inkább vagyunk hajlamosak elveszni a részletekben, vagy szem elől téveszteni a

nagy egészet. Ez a gyakorlás során nem probléma, sőt ez a cél, kísérletezni, formálni, alakítani kell a részeket, tartalmat és alakot kell adni minden egyes hangnak.

Ám ezután az egész darabot egyben is végig kell vezetni. Itt hangsúlyoznám ki, hogy a rendelkezésre álló sok információra ilyen szemmel is lehet tekinteni. Minél több pontunk van, annál könnyebb pontos vonalat húznunk. Az egész analízis célja tehát végeredményben nem a darabokra szedés, hanem pont az, hogy az információkból alakuljon ki egy minél részletesebb interpretáció.

A darab nagyon sok rétegben lett kielemezve, ami alapvetően nem baj, mert az emberi agy képes átlátni és rendszerezni ezeket az információkat, ám így előadásszerűen nagyon nehéz – szinte lehetetlen egyben átfogni a sok részletet és párhuzamosan végigvezetni azt.

Ez egyszerre átok és áldás. Átok, mert így önmagában nem lehet teljes ez a dolgozat, viszont áldás, mert így még szervezettebben kapcsolódik majd a zenei előadás a beszédemhez, a két megnyilvánulás így válik elválaszthatatlan, összetartozó egésszé.

Az információk összegzése, az analízis és az interpretáció végső összekapcsolása tehát történjen meg a zene nyelvén.